



II CONEDU
CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

**CARTOGRAFANDO VESTÍGIOS ANDROCÊNTRICOS NOS ATOS
PERFORMÁTICO-SOCIAIS DOS CORPOS DAS MULHERES
REPENTISTAS: DE RITA MEDÊRO A MARIA SOLEDADE.**

Edmilson Ferreira dos Santos

Marcelo Vieira da Nóbrega

Marli Maria Veloso

Beliza Áurea de Arruda Melo

Universidade Federal da Paraíba – proling@ufpb.br

Resumo

Este trabalho se propõe como objeto de pesquisa levantar cartograficamente os vestígios androcêntricos presentes nas performances de repentistas femininas. Para tal, investiga-se - a partir de um recorte histórico entre o final do século XIX aos dias atuais - a postura social e artística dessas repentistas, com base em registros presentes em (MOTA, 1987; CASCUDO, 2006; LUYTEN, 1981; RODRIGUES DE CARVALHO, s/d; SOUZA, 2003; SOBRINHO, 1990; SAUTCHUK, 2009; e SILVA, 2010), que tratam dos atos performáticos de Rita Macedo, no séc. XIX, a Maria Soledade, ainda em atividade. A partir das concepções de Foucault (1979, 1989, 2000 e 2003) e Bourdieu (1989), busca-se identificar os mecanismos de “docilização” e “domesticação” desses corpos femininos, que denunciem possíveis influências do universo masculino, predominante na cantoria. Para a concepção de performance nesta atividade artística, utiliza-se a teoria de Zumthor (2003), para quem o texto (poético) se apresenta como produção do corpo, do gesto, da voz, canalizando a teatralidade das antigas culturas às de nosso tempo. Neste sentido, questiona-se se o imaginário androcêntrico determinante no universo da cantoria tem a ver com a educação informal – sobretudo a sexual – da sociedade na qual essa manifestação está inserida. Da mesma forma, investiga-se como o corpo constitui uma linguagem funcional, um efeito – signo da sexualidade, após uma redução do simbolismo em nome do princípio linear de gênero delimitado, sobretudo pelos espaços performáticos em apresentações artísticas. As performances das repentistas pesquisadas apresentam-se marcadas por algumas estratégias, como, por exemplo: 1) tentar “desqualificar” a masculinidade do oponente homem; 2) buscar, de todas as formas discursivas, certa isonomia de gênero que se perfaz nas tentativas de se igualar ao homem nas performances do corpo e até no discurso. Tais processos de “docilização” e/ou “domesticação” apontam a um “controle do imaginário” dos corpos femininos em performance na cantoria, o que assinala um processo histórico de predominância do modelo androcêntrico nesta profissão e na educação desses corpos femininos.

Palavras-chave: Repentistas mulheres, Performance, Corpo, Docilização, Gênero.



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

I. INTRODUÇÃO.

O ser mulher e repentista no espaço androcêntrico dominante da cantoria no Nordeste brasileiro, faz séculos, parece sempre ter se revestido de uma atividade desafiante, dolorosa e carregada de muita superação, e, por que não dizer, preconceito. As questões atreladas a barreiras de gêneros e sexismo – próprias de uma atividade tipicamente androcêntrica, como a da cantoria – atravessam épocas e persistem até hoje de forma sistemática. As razões que justificarem tal processo são muitas: a condição histórica do ser-mulher – ainda persistente no interior do Nordeste brasileiro – portanto, inferior ao homem e afeita às “coisas do lar”, longe de qualquer veia artística parece ser a primeira que poderia justificar tal escassez feminina neste predominante masculino espaço da cantoria. Neste ponto, a presença da mulher na cantoria estaria relacionada apenas à condição de ‘abrilhantadora de eventos’. Nos desafios e assuntos propostos nas cantorias onde a mulher participava, a disputa sexista e de gênero estava sempre presente; a desqualificação do gênero, de ambos os lados, se perfazia nos motes de provocação a partir dos quais se dimensionava a sua performance com a viola. Questões históricas que envolvem preconceito e políticas sexistas e de gênero poderiam explicar tal conflito: num universo predominante masculino e machista admitir o papel de cantadeira à dona de casa, do lar, responsável pela prole, seria um avanço lento e marcado por percalços e conflitos. Em consequência haveria um processo de acomodação da mulher a se aventurar na cantoria. Mais recentemente, em depoimento concedido ao Jornal do Comércio, em 16/10/1997, reproduzida por Souza (2003) a cantadeira Mocinha de Passira, ainda na ativa, assim se refere quando o assunto é presença da mulher na cantoria:

somos cerca de 20 violeiras no mercado competitivo com mais de 15 mil homens em todo norte-nordeste. Mas esse não é o principal obstáculo que a mulher repentista enfrenta no palco, mas sim o desinteresse das nossas colegas de sexo aos espetáculos e mesmo quando nos assistem não nos encaram com bons olhos, acham que somos espécie de leviana que abandona o lar para viver de aventura (SOUZA, 2003).



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

A mulher aventurar-se na profissão parece, nesta lógica de percepção, o maior dos desafios: emancipar-se da condição complexamente histórica e colonialista do ser mulher.

Nesta perspectiva, este trabalho objetiva cartografar, historicamente, a partir das performances das cantadeiras repentistas, os mecanismos de “docilização” e “domesticação” dos seus corpos femininos – à luz de um olhar foucaultiano - a partir das possíveis influências do universo masculino, predominante, na cantoria. Questiona-se se o imaginário androcêntrico determinante no universo da cantoria tem a ver com a educação informal – sobretudo a sexual – da sociedade na qual essa manifestação está inserida. Parte, portanto, de um recorte metodológico que vai desde o final do séc. XIX – com investigações bibliográficas das performances das repentistas Zefinha do Chabocão, Rita Medêro, Maria Tebana e Chica Barroso – até o atual, uma vez que ainda existem muitas profissionais em atividade – dentre as quais destacamos Maria Soledade, Minervina Ferreira e Mocinha da Passira. O intuito é analisar, nas suas performances corporais e discursivas, os eventuais vestígios de controle e disciplinamento dos seus corpos, promovidos pela supremacia androcêntrica na arte da cantoria.

A pesquisa parte da seguinte questão-problema dominante: o ser e, com efeito, o poder-ser mulher, de alguma forma é marca definidora para a pouca inserção desta profissional no universo predominantemente masculino da cantoria? Que marcas ‘docilizantes’ se apresentam com mais ênfase nas suas performances? Até que ponto este patrulhamento disciplinar androcêntrico no repentismo pode interferir na atividade dessas profissionais? Assim, tais questionamentos põem, necessariamente, em ação, as seguintes hipóteses de pesquisa: o desinteresse das próprias mulheres em se adentrarem nesta profissão, associado a uma derrota historicamente sexista, bem como uma luta de gênero, na qual as grandes perdedoras têm sido as mulheres, têm gerado dupla reação: dos homens, certo fechamento, através de processos ‘docilizantes’ e de certa forma controladores, através das mais diversas formas de patrulhamento; das mulheres, inúmeras formas de resistência: acirramento da luta sexista e de gênero nas performances, desejo de desqualificar, sob todas as formas, a masculinidade do macho e ‘dominador’.

Nesta compreensão, seriam sintomáticos os exemplos na arte da cantoria, tanto de discursos de reprodução e/ou incorporação do poderio androcêntrico – através dos processos de



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

masculinização da mulher e semelhanças e/ou imitações nos seus atos performáticos e atitudes frente aos homens: formas de se vestir, de segurar o instrumento, de escolher o tom da afinação – quase sempre inadequado ao timbre feminino –, a maneira de se comportar socialmente, o envolvimento com o alcoolismo, e a reprodução do discurso masculino através das modalidades¹, de apresentação na cantoria, tais como: “o cantador de vocês”, “desate o nó cantador” e tantos outros.

II. BASE TEÓRICA ANÁLISE DOS DADOS.

No levantamento do arcabouço teórico, verificamos que Correia (1999, p. 04), na revista *Novos Estudos – Sebrap*, número 54: ao refletir, na magistral obra de Bourdieu, *O Poder Simbólico*, acerca comportamento da mulher na sociedade cabília, entre os grandes burgueses ingleses de Bloomsbury, assim se refere:

De fato é surpreendente constatar a extraordinária autonomia das estruturas sexuais em relação às estruturas econômicas, dos modos de reprodução em relação aos modos de produção: reencontramos, no essencial, o mesmo sistema de esquemas classificatórios, não importa o século ou as diferenças econômicas e sociais, nos dois extremos do espaço das possibilidades antropológicas, entre os camponeses montanheseiros da Cabília e entre os grandes burgueses ingleses de Bloomsbury; e os pesquisadores, quase sempre vindos da psicanálise, descobrem, na experiência psíquica de homens e mulheres de hoje, processos em sua maioria profundamente recalcados, os quais, como o trabalho necessário de separação do menino de sua mãe ou os efeitos simbólicos da divisão sexual de tarefas e do tempo na produção e na reprodução, podem ser observados claramente nas práticas rituais, realizadas pública e coletivamente e integradas no sistema simbólico de uma sociedade toda ela organizada segundo o princípio do primado da masculinidade. Como explicar que a visão androcêntrica sem atenuantes nem concessões de um mundo no qual as disposições ultramasculinas encontram as condições mais favoráveis à sua atualização nas estruturas da atividade agrária – ordenada de acordo com a oposição entre o tempo do trabalho, masculino, e o tempo da produção, feminino –, e também na lógica de uma economia de bens simbólicos plenamente concretizada, possa ter sobrevivido às profundas mudanças que afetaram as atividades produtivas e a divisão do trabalho, relegando a economia dos bens simbólicos a um pequeno número de ilhas cercadas pelas águas geladas do interesse e do cálculo? (1998b, p. 89, ênfase adicional).

¹ Formas fixas, cujos nomes delimitam os temas a serem improvisados pelo(a)s repentistas e constituem refrão obrigatório ao final de cada estrofe.



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

O primado da dominação sexual do homem sobre a mulher se estende também de forma sistemática na arte da cantoria. A presença recalcada desta neste espaço na verdade reproduz simbolicamente uma estrutura na qual, segundo Bourdieu, na mesma obra, a divisão de tarefas se estratifica de forma que as condições androcêntricas, avassaladoras e dominadoras, quer sejam na divisão social do trabalho – momento em que a sobrecarga do trabalho feminino, por exemplo, fulminaram e ainda fulminam até hoje, o desejo de a mulher poder ir além da condutora do lar – quer seja no seu ingresso na cantoria, arte eminentemente masculina. Assim, na esteira do pensamento de Bourdieu, as qualidades do homem – macho, dominante – põem em cena a discussão acerca da virilidade que, frente à mulher, demanda, por sua vez, docilidade, questão a ser particularizada adiante, segundo o olhar de Foucault. No caso da cantoria, mais que uma divisão social do trabalho, parece existir uma disposição imposta às mulheres pela via da divisão sexual do trabalho, como fala Bourdieu, para quem a docilidade seria uma disposição em si mesma feminina.

A cultura dominante, para Bourdieu, contribui para a integração real da classe dominante, assegurando uma integração e uma comunicação entre os membros dessa classe e ao mesmo tempo os distingue de outras classes. Daí surge um importante conceito desenvolvido posteriormente por este teórico: a distinção, pois a cultura que une por intermédio da comunicação é a mesma que separa como instrumento de distinção, que legitima a diferença das culturas exatamente pela distância da cultura em questão em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 1995). Este teórico considera que as relações de comunicação são sempre relações de poder que dependem do capital material ou simbólico acumulado pelos agentes. Os sistemas simbólicos, enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento, cumprem sua função política de imposição e de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra, agindo como uma forma de violência simbólica.

Por sua vez, o conceito de performance, aqui, segue o de Zumthor (2007), segundo o qual é

ocorrido oral e gestual. Presença obrigatória de um corpo”. Assim, “quando a voz fala (qualquer que seja e em diferentes circunstâncias) renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros: e nessa diferença reside alguma coisa. (ZUMTHOR, 2007).



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Nesta compreensão, através do corpo, o ato performático se liga ao espaço onde ocorre a cantoria; milhares de corpos medeiam, via voz dos repentistas, expectativas, anseios, glórias e decepções em constantes trocas entre os artistas e o público.

Entretanto, não há corpo que não esteja imerso em uma relação espaço-temporal meticulosamente definida; ideológica e historicamente comprometido e engajado por determinações emanadas e comandadas por micropoderes, de acordo com Foucault, assujeitado a poderes tentaculares, dispersos, contínuos e “docilizadores”. Segundo este teórico,

na sociedade há milhares e milhares de relação de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, micro-lutas de algum modo. Se é verdade que estas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso dizer ainda que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem funcionar bem se há, na base, essas pequenas relações de poder. (FOUCAULT, 2003).

Assim, em levantamentos bibliográficos, encabeçados por (MOTA, 1987; CASCUDO, 2006; LUYTEN, 1981; RODRIGUES DE CARVALHO, s/d; SOUZA, 2003; SOBRINHO, 1990; SAUTCHUK, 2009; e SILVA, 2010), cujos registros vão do séc. XIX aos dias atuais, a presença de mulheres como cantadeiras repentistas – quer nas suas performances, quer na sua vida social – traz vestígios de processos de docilização de seus corpos pela via do androcentrismo no repente.

Tanto Mota (2002, p. 37-44), como Silva (2010) e Sobrinho (1990) referenciam a figura de uma cantadeira, Zefinha do Chabocão, cearense, e seus pungentes embates, um deles, inclusive, relatado e reproduzido pelo célebre Cego Sinfrônio entre a cantadeira e Jerônimo do Junqueira. Já Silva (opus cit., p. 92), citando Cascudo (1939, p. 52), reproduz um convite feito por Chabocão a Jerônimo para que este vá à sua casa para cantar com ela. Sobrinho (1990, p. 127) relata, através dos depoimentos do Cego Sinfrônio, um mote, o qual – segundo o Cego – ficara sem resposta por



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

parte de Zefinha, mas fora respondido por Jerônimo do Junqueira, a seguir discriminado: P: “Qual foi a folha do mundo que Deus deixou sem beirada?”

*R: Senhora Dona Zefinha
A dona não canta bem
Pergunta a quem adivinha
Que eu não pergunto a ninguém,
Veja a folha da cebola
Nenhuma beirada tem.*

Outra figura icônica de referencial feminino na cantoria, inclusive de existência duvidosa, é Rita Medêro. Mota (1987) referencia um informante que viu Rita². Entretanto, a maior parte dos pesquisadores afirma ter sido essa personagem uma criação do povo, a ponto de Sobrinho (1990, p. 257) afirmar que esta nunca existiu. Entretanto (MOTA, 2002, apud. SOUZA, 2003, p. 40) em sua obra *Sertão Alegre* trata bem dessa piauiense, de Barras, que morreu sexagenária entre os anos de 1901 e 1902. Embora não se tenha registro escrito mais consolidado de sua produção, a não ser no imaginário popular, afirma o pesquisador ter sido uma excelente repentista, de versos inigualáveis, “de ritmo especial, mui aligeirado ou agalopado”. Alcoólatra, pornográfica, boêmia e valente, afirma-se que derrubava touro e mantinha querelas de queda de braço, em igualdade de condições, com qualquer homem. Configuram-se no seu comportamento atitudes estritamente masculinas que apenas corroboram o que Foucault (1979, 2000, 2003) ratifica ao afirmar que as “formas inúmeras de controle da sociedade sobre os indivíduos não se operam simples e unicamente pelas vias da consciência e da ideologia, mas sobremaneira pelo (no) (através) do corpo, este como reflexo dos múltiplos bio-poderes que sobre ele operam”.

Em seguida temos também Maria Tebana e Chica Barrosa. Acerca da primeira, natural do Rio Grande do Norte, o que os folcloristas podem afirmar é que, ao contrário de Rita Medêro, existiu. Em *Vaqueiros e Cantadores*, Cascudo chega a firmar que tivera uma das lindas vozes do sertão, além de versejar com rapidez, e possuir repente assustador, embora tenha tido desafios medíocres dela com Manuel do Riachão (SOBRINHO, 1990, p. 509), aludido por Rodrigues de Carvalho em seu Cancioneiro do Norte, e transcrito por (MOTA, 1987, p. 175-177). De Chica

² “Um dos melhores informantes que tive a respeito dessa personagem legendária foi o Sr. Alarico da Cunha, funcionário da Both Line e Cônsul de Portugal em Parnaíba. O Sr. Alarico, que é maranhense, lembra de a ter a visto no lugar “Bonito”, do termo de Caxias, e diz que ela era casada com Henrique Medeiros, marido complacente que permitia abandonasse o lar durante semanas e semanas e que a fossem tirar de casa, altas noites, para festas e funçanatas.” (MOTA, 2002, apud. SOUZA, 2003, p. 44).



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Barrosa, por sua vez, têm-se as referências de (SOUZA, 2003, p. 48) e (MOTA, opus cit. p. 177-178). Este reproduz o que ouviu de Anselmo Vieira acerca de um célebre desafio entre esta cantadeira e José Bandeira, montado a partir de três perguntas enigmáticas, por ela formuladas, a seguir discriminadas:

*“Me diga, qual o vivente
que tem cinco coração”*

(...)

*“É rapa sem sê de pau
Rapa sem sê de cuié
É rapa sem rapadura
Me diga que rapa é”*

(...)

*“O que é que neste mundo
O homem vê e Deus não vê?”*

Independente das respostas às perguntas formuladas por Chica Barrosa, o que se percebe é, novamente, a tentativa de desbancar o parceiro de apresentação, o que constitui a reprodução do modelo performático masculino no universo da cantoria de repente. À mesma repentista é atribuída outra quadra que simboliza a sua postura de autoafirmação frente à predominância androcêntrica:

*Fui casada sete vezes
Sete homens conheci,
Mas, meu segredo de moça
Eu tenho como nasci*

A quadra acima denuncia, de certa forma, que não se render e nem se entregar a nenhum dos sete maridos, quando o assunto é manter a honra – mesmo tendo sido casada sete vezes – é a imposição da resistência, da luta sexista e de gênero, do mostrar-se ‘macho’ mesmo sendo mulher e tendo os seus segredos de moça; não revelar seu segredo a nenhum dos sete homens com quem conviveu maritalmente pode significar uma busca desesperada de um ser mulher que resiste e, de certa forma, se masculiniza, mesmo que por vias estranhas. Cascudo descreve esta repentista como uma mulher alta, mulata simpática, robusta, que bebia e jogava como qualquer boêmio. Segundo (SOBRINHO, p. 67), Chica foi assassinada no ano de 1916, na cidade de Pombal, estado da Paraíba.

Entre as repentistas que se destacaram entre o século XIX e os primeiros decênios do século XX, encontra-se Maria do Riachão. De origem desconhecida, (SOUZA, 2003, p.36) Luyten (1981),



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

a trata como uma mulher bela, sedutora, de voz encantadora e de grande inspiração. Afirmava que “seu coração pertencia àquele que conseguisse vencê-la em desafio”. Excetuando-se um desafio, registrado por Souza (opus cit. p. 36-40) entre esta cantadeira e o poeta João Serrador, não se têm mais registros de sua produção. A disputa sexista mais uma vez aqui se redesenha: o ato de entregar-se a quem a vencesse em desafio pode suscitar uma luta de gênero, a partir da qual o prêmio do ser mulher, sedutora, bela, parece competir lado a lado com o talento. A supremacia da beleza e dos encantos convive com o seu encanto. A entrega do corpo como prêmio pela derrota no desafio metaforiza uma fusão complexa e carregada de conflitos e repercussões entre o ser repentista e o ser mulher: ‘se você for macho que me vença’. Este enfrentamento proposto pela repentista, numa demonstração de resistência, contrapõe-se às forças “docilizantes” de que fala Foucault (1989). Este filósofo sublinha que “o corpo é local onde se manifestam os efeitos do poder e também território para resisti-lo.”

Com relação às repentistas ainda em atividade, escolhemos para o nosso corpus a performance de Mochinha de Passira³, Minervina Ferreira⁴ e Maria Soledade⁵, nomes representativos da cantoria de repente na atualidade. Mais uma vez, através dos esparsos fragmentos de estrofes coletados em diversas apresentações dessas repentistas detectamos, além de vestígios e estratégias “docilizadoras” de seus corpos femininos, promovidos pelo androcentrismo repentista, também marcas masculinizadoras e controladoras de seus corpos que, de uma forma ou de outra, interferem nas suas performances. Senão vejamos:

R1
*Eu admiro é você
Chegar aonde chegou
Pensa até que fez um filho,
Viu a bola e não marcou.
Foi um vizinho que fez,
Ai, ai, ui, ui,*

³ Maria Alexandrina da Silva. Cantadora, nascida em Limoeiro (PE), em 1948. Iniciada na cantoria aos 13 anos. (SOBRINHO, 1990).

⁴ Minervina da Silva Costa. Cantadora e nascida em Cuité (PB) a 30/08/1946. Conhecida por Minervina Ferreira (*Em alusão ao seu pai, que exercia a profissão de ferreiro*) (grifo nosso). Iniciada na cantoria por Simeão Caetano, em 1970. Ainda reside em Cuité (PB). (SOBRINHO, 1990, p. 138).

⁵ Maria Soledade é paraibana de Alagoa Grande e reside em João Pessoa, PB.



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Foi o besta que criou

(Mocinha de Passira – cantando com Louro Branco (SAUTCHUK, 2009, p. 178-9)

R2

*Tem um operário nobre
Trabalhando com cuidado
Se esforçando todo dia
A bem do necessitado
Mas brevemente a mulher
Toma conta do recado*

(Minervina Ferreira em <https://www.youtube.com/watch?v=ArykOCijGp4>)

Ao observarmos as performances das repentistas Mocinha de Passira e Minervina Ferreira, aqui ilustradas, é possível perceber a presença do processo de “docilização” pelo qual as mulheres inseridas no mundo da cantoria têm passado ao longo dos mais de duzentos anos dessa atividade no Brasil, sobretudo no Nordeste. A voz, o gesto, as temáticas e, sobretudo, o conteúdo apresentado imprimem os traços característicos do patrulhamento disciplinar que conduz à postura de masculinidade de que fala Sautchuk (2009), quando afirma que “o elemento central da cantoria é a disputa entres dois cantadores, que se pauta em valores relativos à construção da masculinidade, e pela qual os poetas constroem sua imagem pessoal e seu prestígio”. Tal postura “produz também uma interpretação das relações de gênero”. Para Foucault (2000) “é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. Assim, segundo (SANTOS et. all, 2015, p. 05)

por trás do humor, da bazófia, da gozação, através do apelo depreciativo, por exemplo, na zombaria das qualidades sexuais de seu oponente homem (poeta Louro Branco), no desafio presente no gênero Gemedeira, pode-se sugerir, no universo da cantoria, que a mulher, enquanto sujeito de produção poética estaria moldada a ser sempre esse ser, corpo que faz rir, performance de baixa qualidade, necessária na cantoria como elemento apenas de confronto lúdico na relação de gênero que se configura.

Por sua vez, o recorte de Minervina Ferreira, acima, apresenta uma característica muito particular, também presente no discurso de Maria Soledade, que analisaremos em seguida. Trata-se de uma disputa não necessariamente ligada à pessoa com quem canta, mas no sentido de “tomar o



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

lugar do homem.” Para tal, ela se apropria da questão do gênero, conceito proposto por Filho (2005), segundo o qual é

um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos. O gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. Estas diferenças se fundam em símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas e mitos. Além disso, "os conceitos normativos que põem em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, que se esforçam para limitar e conter suas possibilidades metafóricas", expressos em doutrinas religiosas, educativas, políticas ou jurídicas e que opõem de maneira binária e inequívoca as concepções de masculino e feminino. (...) O gênero dá significado às distinções entre os sexos, ele "transforma seres biologicamente machos e fêmeas em homens e mulheres, seres sociais". Se há diferenças biológicas entre os sexos, não são elas que determinam as desigualdades entre eles. Pois as mulheres não são obedientes, castas, perfumosas e caprichosamente enfeitadas já por natureza. Só podem conseguir essas graças, sem as quais não lhes é dado desfrutar nenhuma das delícias da vida, mediante a mais enfadonha disciplina. Mas a diferenciação entre os sexos pressupõe a definição do que são as características que formam a identidade do masculino e do feminino. (FILHO, 2005).

Nesta compreensão, a vigilância ostensiva dos corpos repentistas femininos, historicamente constituída, - quer seja, no caso em análise, pela perpetuação de um discurso machista de que o espaço da cantoria não é para mulheres, quer seja de um processo de depreciação profissional do próprio ser-mulher, que não buscou através dos tempos lutar pela sua inserção neste universo, capacitando-se, quer seja pelo próprio fechamento do mercado a tais profissionais – é incontestável.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. (Tradução de Fernando Tomaz). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.
- _____. **Literatura Oral no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. (Trad. Cláudio Sant’anna Martins). São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FILHO, Amílcar Torrão. **Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam**. Cad. Pagu no.24 Campinas Jan./June 2005. Disponível em:><http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332005000100007><. Data da consulta: 09/05/2015.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos: estratégia, poder-saber**. (Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. **Vigiar e Punir**. (Tradução de Raquel Ramalho). 23 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.



II CONEDU

CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

GAMA, Gláucio Oliveira da. (et. all). **Foucault, o Corpo e o Poder Disciplinar**. Revista Digital - Buenos Aires - Año 14 - N° 136 - Septiembre de 2009. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd136/foucault-o-corpo-e-o-poder-disciplinar.htm><. Data da consulta: 08/05/2015.

RICOEUR, Paul. **Philosophie de la volonté 1. Le volontaire et l'involontaire**, Paris, Aubier, 1988.

SANTOS, Edmilson Ferreira dos (et. all). **(De) Quem é Esse Corpo Que Fala? A performance do ser-mulher e repentista no espaço androcêntrico da cantoria**. In: XI Colóquio Nacional de Gênero e de Sexualidade. Campina Grande (PB): 2015. Disponível em: www.realizeeditora.com.br<.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009. **A Poética do Improviso: prática e habilidade do repente nordestino**. (Tese de Doutorado). Brasília (DF): 2012 - Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia.

SILVA, Simone. **“A gente não esquece porque agente sabe o que vai dizer”**. Uma Etnografia da Cantoria de Pé-de-parece na Zona da Mata de Pernambuco. Tese de doutorado). Rio de Janeiro (RJ) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. 2010.

SOBRINHO, José Alves; ALMEIDA, Átila. **Dicionário Bio-bibliográfico de Poetas Populares**. Campus II- UFPB- Campina Grande (PB): 1990.

SOUZA, Laércio Queiroz de. **Mulheres de Repente: vozes femininas no repente nordestino**. Dissertação de Mestrado – UFPE – Recife – 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich). São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2 ed. Ver. Ampliada.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Dinis Pochat e Maria Inês de Almeida). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

_____. **Escritura e Nomadismo (entrevistas e ensaios)**. (Tradução de Gerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz). Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2005.

_____. **A Letra e a Voz: a “literatura medieval”**. (Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.